

HELLMUT FEDERHOFER / GRAZ

### Die Figurenlehre nach Christoph Bernhard und die Dissonanzbehandlung in Werken von Heinrich Schütz

Die Figurenlehre läßt sich entsprechend der Darstellung, die sie bei Theoretikern des 16.–18. Jahrhunderts findet, von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachten. Um zu einer gesicherten Hermeneutik zu gelangen, liegt es am nächsten, die Zusammenhänge zwischen ihr und der Rhetorik sowie überhaupt das Verhältnis der *ars oratoria* zur wortgebundenen Musik zu prüfen. Wertvolle Arbeiten von Schering bis Schmitz liegen bereits vor, ohne daß dieses weite Gebiet schon erschöpft und alle bisher gewonnenen Ergebnisse endgültig wären.<sup>1</sup>

Ein anderer Gesichtspunkt ergibt sich mit der Frage, wie sich die Anwendung von Figuren satztechnisch auswirkt. Daß man zu ihr berechtigt ist, beweist die bekannte Definition Chr. Bernhards: „*Figuram nenne ich eine gewisse Art, die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht widerlich, sondern vielmehr annehmlich werden und des Componisten Kunst an den Tag legen*“<sup>2</sup>. Die Feststellung Bernhards, der *Contrapunctus luxurians* bestehe im Gegensatz zum *Contrapunctus gravis* in „*mehr Arten des Gebrauchs derer Dissonanzen (oder mehr Figuris melopoeticis, welche andere Licentias nennen)*“, schließt die treffliche Beobachtung ein, daß ein charakteristisches Merkmal zahlreicher Figuren jene freiere Dissonanzbehandlung ist, die in der *seconda prattica* oder, wie sie Bernhard nennt, im *stylus luxurians* heimisch wird, während sie der *stylus gravis* noch nicht kennt. Damit gewinnt die Figurenlehre Interesse für die praktische Unterweisung im Kontrapunkt, die sowohl der *Tractatus compositionis augmentatus* als auch der *Ausführliche Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* Chr. Bernhards allein bezweckt. Alle vom Standpunkt einer Satzlehre aus entbehrlichen Figuren, wie etwa die Anabasis, Katabasis, die Noëmafiguren und viele andere wird man daher in den beiden genannten Lehrschriften Bernhards vergeblich suchen, obwohl sie Heinrich Schütz und seinem Kreise wohl bekannt waren.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> So erfährt z. B. die erste Figurentabelle bei H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*, 1941, S. 64 ff. eine Korrektur durch A. F. Kirschs *Cornu copiae linguae latinae* 1759, indem dort die von Unger als „nur-musikalisch“ bezeichneten Figuren der Anabasis, Analepsis (= Catalepsis), Metabasis, Superjectio (= Hyperbole) und des Transgressus (Transgressio) als rhetorische Figuren ausgewiesen werden.

<sup>2</sup> Die *Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Eingel. u. hrsg. von J. M. Müller-Blattau, Lpz. 1926, S. 42 u. 63.

<sup>3</sup> Auch Chr. Bernhard vergleicht die Musik „wegen Menge der Figuren“ mit der Rhetorik, und Bezeichnungen wie Ellipsis, Heterolepsis sowie die allerdings nur spärlich den Beispielen unterlegten Texte beweisen den Zusammenhang mit der Rhetorik deutlich. So ist z. B. die Heterolepsis die „*Ergreifung einer anderen Stimme*“ und kann als Sinnbild des Übergriffs, der Sünde oder des Todes



Die Beschränkung der Figurenlehre im wesentlichen auf die Behandlung des Dissonanzproblems<sup>4</sup> wirkt sich in dreifacher Hinsicht aus. Erstens sind die meisten Figurenbeispiele zwei- oder mehrstimmig, denn nur unter dieser Voraussetzung konnte die Dissonanzbehandlung deutlich gemacht werden. Zweitens stehen neben zahlreichen Beispielen des *stylus luxurians* mit dem Vermerk „solte also seyn“ oder „dieses würde natürlich also stehen müssen“ die betreffenden Urformen des *stylus gravis*. Aus der Bemühung, eine, wie Bernhard sich ausdrückt, „Entschuldigung“ für den freieren Gebrauch der Dissonanzen zu finden, entspringt die Erkenntnis der inneren Einheit beider Stile. Die Figuren des *stylus luxurians* lassen sich mit Hilfe einer Reduktionstechnik, die meines Wissens hier erstmals in der Musiktheorie Anwendung findet, auf solche des *stylus gravis* zurückführen, und der besondere Reiz der freieren Dissonanzbehandlung wird in der als Abstand von der Urform gemessenen Abweichung erkannt<sup>5</sup>. Drittens entfällt die Beschränkung auf die Vokalmusik. Einen Septvorhalt z. B., der sich nicht in die Sext auflöst, sondern in die Terz des folgenden Klanges springt, wird man auch im instrumentalen Bereich als *Syncopatio catachrestica* ansprechen dürfen, denn die unregelmäßige Dissonanzbehandlung ist der Definition Bernhards entsprechend ihr eigentliches Merkmal, was jedoch nicht daran hindert, daß sie in der Vokalmusik zugleich im bildlichen Sinne angewandt werden kann. Von jenen Figuren, die sich auch als Manieren ansprechen lassen, sagt übrigens Bernhard selbst, daß sie aus der Improvisationspraxis der Sänger und Instrumentisten entstanden seien.

Enthält der *Tractatus* und *Ausführliche Bericht* tatsächlich die Kompositionslehre H. Schützens, so legt die besondere Aufmerksamkeit, die dem Dissonanzproblem darin gewidmet wird, die Frage nahe, ob die Figurenlehre Bernhards mit der Behandlung der Dissonanz bei H. Schütz im Einklang steht. Meine Untersuchungen, die sich auf die italienischen Madrigale, die mehrchörigen Psalmen, die *Cantiones sacrae*, *Symphoniae sacrae*, die Kleinen geistlichen Konzerte und die Geistliche Chormusik erstreckten, lassen diese Frage bejahen. Die Zweiteilung der Kontrapunkt- und Figurenlehre in einen *stylus gravis* und *luxurians* wird ja bereits durch das bekannte Vorwort der *Geistlichen Chormusik* bekräftigt, in der Schütz von der „*Differentia styli in arte musica diversi*“ spricht. Der Begriff des *stylus gravis* ist im *Tractatus* allerdings so eng gefaßt, daß selbst Figuren, die schon der Palestrinastil kennt, wie z. B. Arten

---

Anwendung finden. Ein Beispiel bei J. S. Bach („*Christ lag in Todesbanden*“) bringt A. Schmitz im Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 46. Auch das vorletzte Heterolepsis-Beispiel von Bernhard ist bezeichnenderweise zu den Worten „*Vedete mi morire*“ gesetzt. Dennoch möchte Bernhard an dieser Figur bloß zeigen, wie eine Dissonanz im Sprunge erreicht werden kann, statt stufenweise von einer anderen Stimme eingeführt zu werden, oder wie speziell in dem genannten Fall der aufwärtsstrebende Leitton unregelmäßig eine Terz nach abwärts springt.

<sup>4</sup> Abgesehen von einigen allgemeineren satztechnischen Erscheinungen, wie z. B. die *inchoatio imperfecta*, die *longinqua distantia* oder die *mutatio toni*, die Bernhard ebenfalls zu den Figuren zählt.

<sup>5</sup> Näher behandelt diese Zusammenhänge mein Aufsatz *Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre von Heinrich Schütz* in meinen Beiträgen zur musikalischen Gestaltanalyse, Graz 1950, S. 61 ff.



der *Anticipatio notae*, der *Variatio* und der *Consonantiae impropriae* bereits zum *stylus luxurians communis* gezählt werden,<sup>6</sup> obwohl nicht etwa bloß *Palestrina*, sondern Meister von Gombert und Willaert bis zu G. Gabrieli und auch spätere, wie der Grazer Hofkapellmeister Giovanni Priuli, als Vertreter des *stylus gravis* angesprochen werden. Berücksichtigt man dies, so läßt sich die *Geistliche Chormusik* entsprechend dem im Vorwort geäußerten Zweck dieses Werkes unbedenklich dem *stylus gravis* zuordnen, denn außer den eben genannten Figuren verwendet Schütz hier häufiger nur die *Superjectio*, den *Passus* und *Saltus duriusculus* — unter dieser Figur doch fast ausschließlich die abwärtsgehende verminderte Quarte, die schon bei Ludovico da Victoria häufig vorkommt<sup>7</sup> — und ganz selten die *Multiplicatio*, während alle übrigen Figuren des *stylus luxurians communis* und natürlich auch jene des *stylus luxurians theatralis* fehlen. Inwieweit einige freiere Formen der Wechselnote, des Vorhalts und der Quarte schon Vorbilder bei älteren Meistern haben, bedarf noch der Prüfung.<sup>8</sup> Die einzige Stelle, wo eine Dissonanz unregelmäßig im Sprung erreicht wird, steht im 2. Diskant der 25. Motette „*Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*“. Indessen handelt es sich hier, wie ein Vergleich mit dem Originaldruck beweist, um einen Druckfehler der Gesamtausgabe, der sich auch in die Ausgabe von W. Kamlah eingeschlichen hat. Nach dessen Beseitigung hat aber die Stelle ein ganz normales Aussehen.<sup>9</sup> Dagegen verwendet Schütz in den übrigen Werken auch andere Figuren Bernhards, reichlicher jedoch nur die *Subsumtio* seit den *Cantiones sacrae* von 1625, die aber bezeichnenderweise in der *Geistlichen Chormusik* wieder fehlt. Die *Prolongatio* und *Quaesitio notae* finden erst in den *Sacrae Symphoniae* und den *Kleinen geistlichen Konzerten* Verwendung. Dagegen läßt sich die *Syncopatio catachrestica* schon in den italienischen *Madrigalen*, in den mehrchörigen *Psalm*en und späteren Werken nachweisen. Doch macht Schütz von dieser Figur nur sehr sparsam Gebrauch, was ebenso für die Figuren des *stylus luxurians theatralis* gilt. Während z. B. die *Syncopatio* mit der normalen Auflösung der Dissonanz nach abwärts auf Schritt und Tritt begegnet, kann ich für die *Mora* — die umgekehrte *Syncopatio* — nur vier Beispiele in den *Kleinen geistlichen*

<sup>6</sup> Z. B. das abwärtsgehende Sekundportamento: *Variatio: Exempel der steigenden und fallenden Tertie und Quarte*; *Consonantiae impropriae: Exempla Quintae deficientis*. Vgl. Bernhard, S. 72 ff., und K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, 1925, S. 134 f., 220 u. 223.

<sup>7</sup> Jeppesen, a. a. O., S. 45, Anm. 1. Die aufwärtsgehende verminderte Quart und die abwärtsgehende verminderte Quinte habe ich nur ein einziges Mal und zwar im 1. Diskant der 18. Motette („*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*“) der *geistlichen Chormusik*, Ges. Ausg. von Spitta, Bd. 8, S. 103, T. 3/4 gefunden. Doch werden beide Intervalle durch den 2. Diskant in ihrer Wirkung stark paralysiert.

<sup>8</sup> Z. B. die der konsonanten Quarte analoge Vorhaltsbildung 6 (8)—7—7—6 und 3—2—2—3, die Bernhard S. 63 verurteilt. In der *Geistlichen Chormusik* kommt sie kaum ein dutzendmal zur Anwendung, in den übrigen Werken dagegen häufiger; ferner das durch andere Stimmen gedeckte Ab- und Anspringen der Quarte. Ges. Ausg. von Spitta, Bd. 8, S. 37, T. 1; IX, 43, Schlußakt, X, 45, 3. Zeile, T. 4.

<sup>9</sup> Ges. Ausg. von Ph. Spitta, Bd. 8, S. 161, T. 2 „*Ich und kein Fremder*“ (Exemplare u. a. in Wolfenbüttel und München) muß entsprechend dem Originaldruck die erste Note des Altus c<sup>1</sup> und nicht a lauten. Das legen schon die Parallelstelle und der B. c. nahe.



Konzerten nachweisen<sup>10</sup>. Ebenfalls selten kommen die *Abruptio*, *Heterolepsis* und die *Tertia deficiens* vor, von der ein sehr schönes Beispiel im Konzert „*Was hast du verwirkt*“ zu den Worten „*Das todwürdige Laster*“ steht<sup>11</sup>. Etwas häufiger finden die *Ellipsis* und die *Sexta superflua* Anwendung, die zumeist durch gleichzeitigen Gebrauch der oberen und unteren Drehnote entsteht.

Meine Untersuchungen haben ergeben, daß die Dissonanzbehandlung bei H. Schütz in innerer Beziehung zur Figurenlehre Bernhards steht, die einen ausgezeichneten methodischen Ansatzpunkt für die systematische Behandlung dieses Problems darstellen dürfte. Die geistige Urheberschaft Heinrich Schützens an dem Traktat wird durch diesen Zusammenhang erneut bestätigt. Das Ausmaß, in dem die durch das Merkmal der Dissonanz gekennzeichneten Figuren Affektausdruck annehmen und wortausdeutend werden, ist verschieden und hängt wesentlich von dem Gesamtzusammenhang ab.

#### CARL DAHLHAUS / GÖTTINGEN

### Die *Figurae superficiales* in den Traktaten Christoph Bernhards

Die zu einer Methode wissenschaftlicher Hermeneutik erhobene Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren wurde nach ihren musiktheoretischen Voraussetzungen noch kaum befragt. Ist sie primär Ausdruck einer neuen Musikanschauung oder eine Spiegelung musiktheoretischer Probleme? Beweist sie eine „Abhängigkeit der musikalischen Formen von den Regeln und Formen der Poesie und Redekunst“<sup>1</sup>, oder ist sie vor allem als Versuch zu verstehen, musikalische Erscheinungen verschiedenen Ursprungs, die sich den Begriffen der überlieferten Musiktheorie entzogen, zu sammeln und zu ordnen? Bedurfte es der Rhetorik, um dem musikalischen Affektausdruck die Zunge zu lösen?<sup>2</sup>

Wir werden unterscheiden müssen: Konkrete Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik — formale Analogien auf Grund gemeinsamer Termini wie „ornatus, color, figura“ oder ähnlicher Ziele wie Affektausdruck, Hervorrufen von „Effekten“ — und eine theoretisch „uneigentliche“ Terminologie, die musikalische Erscheinungen, deren

<sup>10</sup> Ges. Ausg. Bd. 6, Teil 1, I., S. 5, T. 13; XXIII, S. 57, 3. Zeile, T. 3; ebenso S. 58, T. 1. (=Exemplum Quintae deficientis nach Bernhard, S. 85). 2. Teil, XXII, S. 153, 1. Zeile, vorletzter Takt.

<sup>11</sup> Auf diese Stelle macht auch H. J. Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel 1936, S. 442 aufmerksam. Vgl. Bernhard, S. 89, Kap. 42.

<sup>1</sup> A. Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren* im KmJb 1908, 107.

<sup>2</sup> H. H. Ungers Vermutung (*Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*, Würzburg 1941, 124), „die italienischen Meister um 1600... komponierten gewissermaßen mit der Rhetorik in der Hand“, wird fragwürdig durch Monteverdis Zeugnis, er habe, als er „im Begriffe war, die Klage der Ariadne zu schreiben, kein Buch gefunden, das ihm den natürlichen Weg zur Naturnachahmung gezeigt hätte“ (H. F. Redlich, *Claudio Monteverdi*, Olten 1949, 63).